HÔTEL STADTEMBERG
JEAN GILBERT

F 18-
1

Festschrift

zur Erstaufführung von Gilberts

„Hotel Stadt Lemberg"

am 25. Dezember 1929 im Berliner

Theater des Westens

unter der Direktion Rotter

*

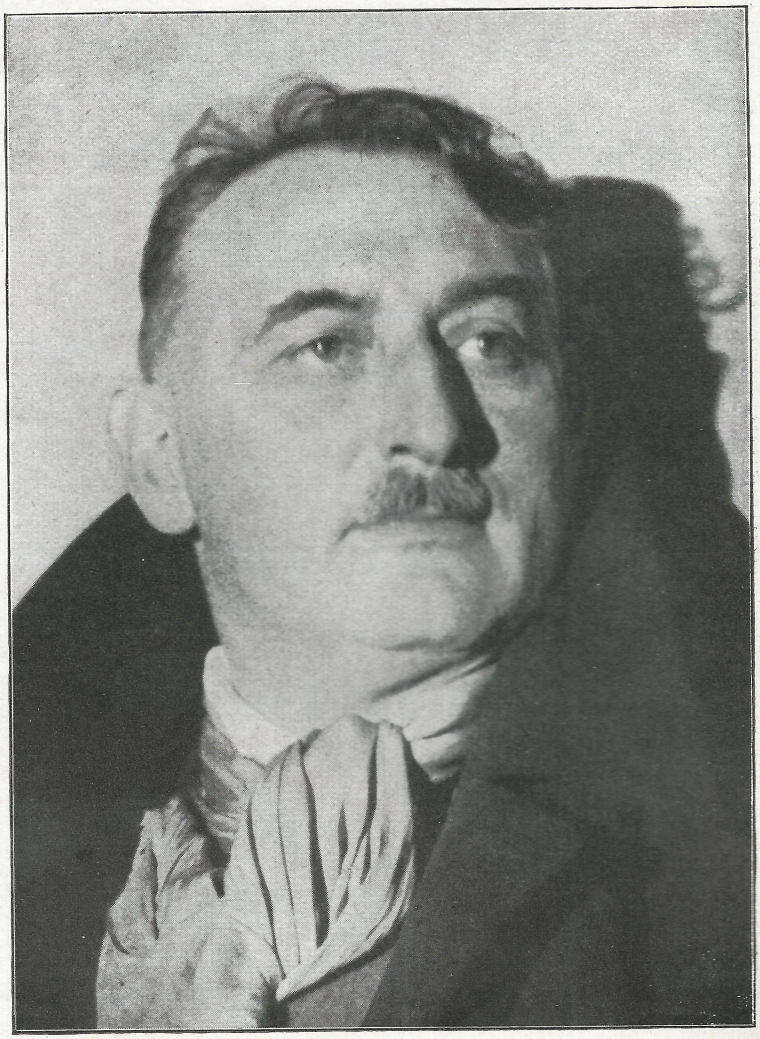
Gilbert

und sein

Hotel Stadt Lemberg

*

Mit den musikalischen Hauptthemen aus „Hotel Stadt Lemberg" von der Hand des Komponisten Gilbert



Jean Gilbert

Das stürmische Herz

Nicht:

daß Jean Gilbert überhaupt nicht Jean Gilbert — Tschilbert in den englisch sprechenden Ländern, Tschilbaér in Frankreich — heißt, sondern Max Winterfeld, ein Hamburger Junge ist und eines Tages von Direktor Ernst Drucker so angeredet wird: „Was, du heißt Max Winterfeld? Von heut ab heißt du Jean Gilbert!" Warum soll es nicht einmal umgekehrt sein, daß einer seinen Namen korrigiert, vom Ende her, nicht von vorn, was er sein wird, sondern was er ist;

nicht: daß er auf dem Hamburger Konservatorium bei dem bekannten Komponisten Arnold Krug Theorielehre hat und — nun haltet euch fest! — bei dem großen Riemann — der dann nach Leipzig geht und sein berühmtes, von Alfred Einstein fortgesetztes Musiklexikon schreibt — Klavierunterricht, Violine geht daneben her;

daß er ein Jahr in Kiel, beim Organisten der Petrikirche Theorie, Klavier und — Bach studiert und im Hause des Kapellmeisters der Matrosendivision Max Graf — später Liebling der Berliner, ausgezeichneter Walzerdirigent — verkehrt, daß er in Sondershausen — Professor Schroeder — als neues Instrument das Cello hinzunimmt und in Weimar — Hofrat Müller-Hartung — die Klarinette;

nicht: daß er in Berlin seine Studien in der Komposition bei Philipp Scharwenka fortsetzt und im Klavierspiel bei Meyer-Mahr, immer paart sich bei ihm Komposition mit Klavier, wenn er dem Verleger ein neues Werk vorspielt und ihm den Vertrag, durch sein meisterhaftes Klavierspiel, förmlich suggeriert, wenn er in seiner bekannten Variétészene „25 Jahre Schlager" dirigiert und Klavier spielt;

daß in Hamburg, zum erstenmal, die Operette sich vor ihm erhebt, lebensgroß, indem er bei Ferenczy erster Kapellmeister ist, im Zentralhallen-Theater Nachfolger von Leo Fall wird und seine erste Operette „Das Jungfernstift" schreibt;

nicht: daß er im Berliner Apollo-Theater, hinter Paul Lincke, Kapellmeister wird, im Überbrettl neben Oskar Straus wirkt und Wolzogens „Lebende Lieder" betreut;

daß die Komposition ihm wieder versinkt und der Dirigent in ihm übermächtig wird, an der Spitze eines Harmonieorchesters auf den Ausstellungen in Mailand, Kopenhagen, Düsseldorf;

nicht: daß er als Kapellmeister unter der Direktion Martin Stein am Thalia-Theater in Elberfeld wirkt und am Apollo-Theater in Düsseldorf, bis plötzlich der Komponist in ihm den Dirigenten erschlägt, bis er mit dem Einakter „Der keusche Casimir" eine Tournee macht und in Magdeburg, im Wilhelm-Theater, mit „Die keusche Susanne" seinen Weltruhm begründet.

Nicht das alles, Freunde des Meisters der reichsdeutschen Operette, ist das Einzigartige, Merkwürdige und Faszinierende an Gilbert, sondern sein stürmisches Herz, seine Leidenschaft, der Vulkan, der in ihm lodert und ihn alle Gesetze der Tradition, der Stetigkeit, der Entwicklung, der Ruhe, des Aufbaus über den Haufen rennen läßt.

Daß ein Opernkomponist alle Stufen der musikalischen Vorbildung durchläuft, die es ihm ermöglicht, später als Operettenkomponist auch Musiker zu sein, seine Werke selbst aufzuschreiben, zu harmonisieren und zu instrumentieren — das ist nicht üblich, überall, kommt aber vor, bei Leo Fall, Lehár, Oskar Straus und Emmerich Kálmán. Daß die Lebensläufe bekannter Männer sich schon in der Jugend kreuzen, das ist bekannt, bei Gilbert sind es Leo Fall, Georg Okonkowski und Oskar Straus, die mit ihm verbunden sind. Daß berühmte Komponisten aus wirtschaftlichen Gründen und um das Handwerk von Grund auf zu lernen, zuerst bekannte Kapellmeister sind, ist auch nicht ungewöhnlich, Gilbert, Leo Fall, Oskar Straus, Lehár sind zuerst Kapellmeister und können sich dabei auf einen sehr berühmten Kollegen, Richard Wagner, berufen.

Ungewöhnlich, bei Gilbert, ist der Furor, der ihn vorwärts treibt, der Eros, die künstlerische Potenz, die musikalische Zeugungskraft.

Nicht die musikalische allein. Er ist Schöpfungstrieb an sich, genial, wenn man will. Er ist Architekt, baut Villen, baut sie um, entwirft Möbel. Wenn alles fertig ist, läßt er es im Stich. Er ist Geschäftsmann mit genialer Witterung. Ecke Berliner Straße und Kaiserallee in Berlin baut er, in der Phantasie, im Rundbogenstil ein gewaltiges Kino mit Läden. Läßt den Plan fallen, jetzt steht Atrium darauf. Er ist überall und nirgends, in jedem Stadtteil von Berlin stehen Wohnungen und Villen, die Gilbert einmal bewohnt hat. Glaubst du, er ist in Berlin, so ist er in Wien. Von dort nach Paris, London, Kopenhagen. Amerika ein Jahr. Er schickt dir ein dringendes Telegramm aus Karlsbad: „Sofort kommen!" Bescheidene Rückfrage: „Wichtig?" Antwort: „Hochwichtig!" Bei der Ankunft in Karlsbad nimmt er deinen Arm: „Ich wollte bloß mal sehen, wie es Ihnen geht. Jetzt wollen wir Kaffee trinken!" Plötzlich ist er Theaterdirektor. Haupt eines Operettenkonzerns. Er rast von Stadt zu Stadt dieses Konzerns, legt an die Werke seines Sohnes Robert die letzte Hand, dirigiert, inszeniert, engagiert zu den höchsten Gagen. Dann, mit einem Male, ist er wieder Komponist. „Eine Nacht in Kairo" und „Hotel Stadt Lemberg". Ein Dämon treibt ihn vorwärts, auf Höhen und in Tiefen. Er ist nicht ruhiger, beschaulicher

Gilbert, 20 Jahre alt, im Hamburger Zentralhallen-Theater.

Gilbert zur Zeit der „Keuschen Susanne".

Gilbert mit seinem Sohn Robert, Textdichter und Komponist.

Gilbert in Paris, Zeit der „Kinokönigin".

Genießer, wie viele andere, nicht Beamter der Kunst, sondern Urkraft, die sich niemals Rechenschaft gibt, warum sie es tut.

Dank seiner weißglühenden Musik und dank seinem unfaßbar internationalen Namen — jede Nation nimmt ihn in Anspruch für sich, keiner ahnt: Max Winterfeld aus Hamburg — ist er populär in der ganzen Welt. Nur Lehár gleicht ihm darin.

Die drei Linien

Das Schaffen Gilberts — von ihm als Zentralpunkt aus — vollzieht seinen Vormarsch auf drei Linien, auf drei Straßen, die oft parallel laufen, gelegentlich sich kreuzen, auseinanderstreben oder sich verlieren. Gilbert drückt das so aus: „Ich schreibe immer etwas Heiteres (Posse) und gleichzeitig — sozusagen als Erholung — etwas Ernstes (Große Operette)." Es schleicht sich auch ein Drittes ein, ein Vaudeville, ein Singspiel, etwas, das zwischen Posse und Operette steht.

Diesem Dritten gehört sein Herz, weil es seinem lebendigen Naturell entspringt, es ist seine erste, große Liebe, zu der er immer wieder zurückkehrt, zuletzt in Uschi und Johannisnacht.

Mit dem Vaudeville — einem Genre, das wir streng genommen in Deutschland nicht haben, weil uns die Leichtigkeit, der Geschmack in der Ausgelassenheit fehlt, der musikalische Schwank ist nur ein karger Ersatz, Tummelplatz für Dilettanten und Nur-Schlagerschreiber — mit dem Vaudeville beginnt Gilbert, wobei ich den Einakter Der keusche Casimir als Auftakt rechne, mit Jungfernstift. Eine französische Klostergeschichte, wie Musketiere im Damenstift und Kleine Lämmer eine sind. Das Vaudeville ist ganz auf französisch montiert: Französische Titel, französisches Milieu, französische Autoren — Albert Guinon (Ritterfeld), Jean Gilbert (Winterfeld) —, französische Namen und eine echt französische Figur, ein Organist oder sonst etwas Frommes, das mit heiligem Augenaufschlag während des ganzen Abends nur „Oh! Oh!" sagt.

Im Ostend-Karl Weiß-Theater in Berlin steigt die Sache und hat großen Erfolg. Karl Weiß selbst spielt den Mann, der „Oh! Oh!" sagt. Während der Aufführung sagt Gilbert ununterbrochen: „Hören Sie die Hörner! Hören Sie das Fagott! Hören Sie die Celli!" Er sagt nicht: „Hören Sie die Schlager! Hören Sie den Refrain!" Er hat also instrumentale Ambitionen, was für ihn spricht. Die französische Linie wird zunächst beibehalten: Keusche Susanne, die nach Fils à Papa gearbeitet ist, Moderne Eva, nach Valabrègues Platz den Frauen. Deutsche Stoffe schleichen sich ein: Fräulein Tralala, Prinzessin Olala, Uschi, Johannisnacht, zwei Berliner Stücke, zusammen mit seinem Sohn Robert, der zuerst Textdichter ist, dann Komponist oder beides. Als Textdichter auf diesem Weg des Vaudevilles begleitet ihn Georg Okonkowski, Bekanntschaft aus Hamburg — wo er den Brandstifter schreibt —, früher Schauspieler, sicherer Techniker. Mit Okonkowski verbringt Gilbert die trübsten Tage

Arnold Rieck und Helene Ballot:
„Es bläst der Trompeter".

seines Lebens, vor Keusche Susanne, als der Verlag Albert Ahn in Köln die Keusche Susanne nicht nehmen will, und die beiden Freunde, in Hungerphantasien, wollüstige Träume haben à la Trilby: „Es wird ein Mann kommen mit einer dicken Zigarre." Der „Mann mit der dicken Zigarre" ist natürlich ein zahlungsfähiger Verleger oder Theaterdirektor. Und, er kommt!

Kommt von zwei Seiten: Aus Köln, wo der Verlag Ahn endlich Die keusche Susanne annimmt — hauptsächlich, weil ihm das Originalstück Fils à la Papa gehört — und nach dem glänzenden Erfolg im Magdeburger Wilhelm-Theater mit allen Mitteln ausschrotet. Und aus Berlin, wo das Thalia-Theater (Kren für Stücke, Schönfeld für Gesangstexte) Gilbert als Hauptkomponist verpflichtet. Erst Polnische Wirtschaft, und von da ab die Reihe glänzender Erfolge bis zum Tode Krens und Schönfelds, Autoliebchen („Das haben die Mädchen so gerne"), Puppchen, Tangoprinzessin („Ja, wenn das der Petrus wüßte"), Blondinchen („Die kleinen Mädchen, die müßt ihr fragen"). Ein Ensemble bildet sich heran, das die Gilbertschen Possen zum Siege führt. Rieck, vom Apollo-Theater herübergewechselt, und die Grünberg oder die Ballot bilden das Paar, das an der vorletzten Stelle vor dem zweiten Finale den Schlager des Abends, den neuen Schlager der Saison, den Weltschlager zu singen hat. Rieck als jugendlicher Komiker aufgezogen, mit der semmelblonden Perücke und dem koketten, meist silbergrauen Bubianzug. Seine Partnerin auch in lichten Farben erglühend. Repräsentantin der Natur, der Jugend, des Übermuts, die das griesgrämige, intrigante Alter ad absurdum führt.

Trotz des großen äußeren und inneren Erfolgs, obwohl er ganz im Thalia-Theater wurzelt, das ihm Brutstätte ist seines Weltnamens, sehnt Gilbert sich nach Erholung, nach Erholung der Großen Operette, in der er zeigen kann, was er vermag, nicht nur Schlager.

Arnold Rieck und Else Grünberg:
„Ja, wenn das der Petrus wüßte".

Da nahen ihm — nach Okonkowski, nach Kren und Schönfeld — hervorragende Librettisten der Großen Operette, Schanzer und Welisch. Auch sie streben von der Posse im Berliner Theater weg zu größeren, anspruchsvolleren Formen. Beide Parteien treffen sich, das Resultat ist Gilberts erste Große Operette Die Frau im Hermelin. Das ist ein Buch, ganz abseits der Schablone, mit dem glücklichen Paar am Anfang, mit historischem Hintergrund und ernsten Konflikten: Lehár hat nicht umsonst, gleichzeitig, den Weg von der Operette zur Halboper gefunden! Die Frau im Hermelin beherrscht das Theater des Westens, das jetzt unter der Direktion Rotter steht und dem Hotel Stadt Lemberg eine Stätte des Glanzes und des Erfolges bereiten soll. Und von hier an verschmelzen sich Gilberts drei Linien zu zweien: Die Posse hört langsam auf, im Metropol-Theater, nach dem ungeheuren Erfolg der Kinokönigin (Massary — Thielscher — Giampietro) erscheinen noch die Revuen Reise um die Erde und Woran wir denken. In Wahrheit nur noch zwei Wege: Vaudeville — zu dem ich auch Dose Seiner Majestät, Gauklerkönig, Geliebte Sr. Hoheit rechne — und Große Operette, Braut des Lukullus (römisches Milieu), Weib in Purpur (Rußland), Katja (Petersburg—Paris, kinohaft-sensationeller Einschlag, nach Fedora gearbeitet).

Ganz für sich allein: Dorine. Kammeroperette. Feinstes Singspiel. Halb auf dem Wege zur komischen, zur Spieloper. Filigranarbeit, nur für Solisten bestimmt. Zartes, diskretes Orchester. Reine Konversationsmusik, doch in stark melodischer Haltung. Allerliebst. Kokett. Preziös.

Nicht mehr Erholung für Gilbert vom lauten Getriebe des Operettenmarkts, sondern Sehnsucht, Sehnsucht nach Höchstem.

Fünfzig Schlager

Wenn man als Operettenkomponist diese Gilbertsche Überfülle, dieses hin und her schießende Temperament, dieses Drauflosgehen, diesen Willen zum Sieg hat, so steht man eines Tages vor dem, was man „Schlager" nennt.

Was ist ein Schlager? Offenbar konzentrierte Kraft. Kraft und Form in der richtigen Mischung. Etwas Definitives, Abschließendes, Gerundetes, Kondensiertes, Letztes. Geflügeltes musikalisches Wort. Schlager setzt Jugend voraus in der Erfindung, Alter in der Weisheit. Er gibt einem Gedanken die letzte, schlankeste Pointe. Er muß dem Zeitgeist und dem Zeitgeschmack entsprossen sein, diesem Zeitgeist und diesem Zeitgeschmack in der kürzesten, explosivsten Form Ausdruck geben. Er muß eine Wahrheit predigen, die sofort von der Masse als Eigentum proklamiert und weiterverbreitet wird. Er ist am besten die Aufforderung Eines an Eine, die ihr ins Ohr geflüstert wird. Er ist keß oder grotesk oder lyrisch. Augenblicklich stehen die lyrischen Werte am höchsten im Kurs.

Schlager sind bunte Vögel, die dem Geist, dem Herzen des Komponisten entflattern und ihren Zug über die ganze Welt nehmen. Dazu müssen sie eine muntere Kehle haben, aber auch ein schimmerndes Gefieder. Dieses schimmernde Gefieder ist der Text. Der Vortext, die packende Refrainzeile, die pointierte letzte Zeile.

Das enthüllt eine neue Seite im Wesen Gilberts: die Fähigkeit, einen guten Text zu finden, ihn umzugestalten, zu kneten, bis er die schlagendste Form bekommen hat. Schließlich auch selbst eine schlagkräftige Refrainzeile zu finden und sie an den Textdichter zur Vollendung weiterzuleiten. Die Mitarbeit Gilberts an seinen Schlagern ist größer als man denkt. Der Text entzündet in ihm den Funken einer Melodie. Doch diese Melodie hat vielleicht einen abweichenden Rhythmus oder einen anderen Umfang als der Text. Da heißt es, den Text auf dem Amboß der Melodie so lange zu schmieden, bis Text und Melodie eins sind, zusammengeschweißt. Gelegentlich ist, wie bei „Puppchen", der Vordersatz zuerst da, vor dem Refrain gähnt noch die schwarze Leere. Oft ist der Refrain das Primäre, das übrige wird mühsam hinzukonstruiert. Oder der Refrain steht musikalisch fest, dann hat der Textdichter — unterstützt von einem Hilfs- und Nottext des Komponisten — die mühevolle Aufgabe, die passenden Worte so zu suchen, daß sie wie spontan aussehen.

Jedenfalls ist der Schlager die Sache des Einfalls, des Genies, aber auch der Konstruktion. Ich war dabei, wie Gilbert den Marsch

Josef Giampietro
kreierte den Weltschlager „In der Nacht".

„Jung muß man sein" mit Hilfe einer Parallelmelodie Takt für Takt konstruierte. Vor die verkauften 100 000 Exemplare haben die Musen den Schweiß gesetzt! Gilbert hat in 25 Jahren fünfzig Schlager geschrieben. Er schreibt sie immer noch, in Hotel Stadt Lemberg unter anderem „Wenn einst in deinem Herzen das Lied der Liebe singt", „Du liebst mich! Du liebst mich!" und „Ich klopfe an Dein Herz, mach auf!", wenngleich zu sagen ist, daß die heutige, amerikanische Schlagermode nicht seine Art ist. Wie man an den vier Schlagern aus Hotel Stadt Lemberg sieht, kommt alles bei ihm aus Herz und Gefühl. Daher war der herz- und gemütlose, rein maschinelle Betrieb in Amerika nichts für ihn, und ich habe wenigstens nichts von Schlagern gehört, die er in Amerika für die von Schubert bestellten Operetten geschrieben hat. Hier, in den Schlagern für Hotel Stadt Lemberg, ist die Rede von Herz und von Liebe. Da kann er erglühen, da stellt sich auch sofort wieder die Gabe ein, melodischen Einfall, Rhythmus und Lieblichkeit zu einem Schlager zu kondensieren.

Gilbertsche Schlager haben ganz verschiedene Formen, Rhythmen, Taktarten. Sein persönlichster Schlager ist der langsame Schlendermarsch, also „Puppchen", „Ja, wenn das der Petrus wüßte", „Das haben die Mädchen so gerne", „Maria, o Marie", „Jung muß man

sein", „In Berlin, an der Ecke von der Kaiserallee", „Durch Berlin fließt immer noch die Spree". Man kann sich heut kaum noch vorstellen, wie diese Schlager beim ersten Erklingen wirkten. Elementar. Wie ein Schrei, ein Jauchzen klang es durch das Thalia-Theater, wenn Rieck und die Ballot oder die Grünberg zum Duett antraten, wenn Giampietro im Metropol-Theater sein „In der Nacht, wenn die Liebe erwacht" krächzte. Habemus-Schlager! — so ungefähr atmete das Publikum tief auf, verlangte die Nummer immer noch einmal, bis der glückliche Gilbert mit gesträubtem Haar — ha, welche Lust, aber auch welche Arbeit, der meistgesungene und meistgefeierte Komponist zu sein! — die goldene Uhr zog und aufseufzend sagte: „Es ist schon $^1/_2$11!" — damalige Zeitrechnung —, „wir müssen machen, daß wir fertig werden!"

Er hat aber auch Schlager im Dreivierteltakt geschrieben. Ich erinnere an: „Wenn die Füßchen sie heben" (Keusche Susanne), an „Liebchen, du mußt tanzen" (Moderne Eva), an „Man lacht, man lebt, man liebt" (Kinokönigin). Von vier Schlagern des Hotel Stadt Lemberg ist einer — „Du liebst mich! Du liebst mich!" — im Dreivierteltakt.

Gilbert hat immer Schlager geschrieben und wird immer Schlager schreiben. Aber sie sind ihm nicht Selbstzweck. Schließlich, die Musik mündet in einen oder mehrere Schlager, weil sie einen Kulminationspunkt braucht. Aber sie stehen nicht für sich allein, um sie herum steht echte Operettenmusik, aus der sie herauswachsen, Ensembles, Konversationsstücke, Finali. Und dann, Gilbertsche Schlager sind nie ordinär. Gilbert hält immer darauf, keine gemeine Musik zu schreiben, und die Wiederaufnahme seiner Polnischen Wirtschaft bei der Rieck-Gedenkfeier in der Komischen Oper und im Deutschen Künstlertheater hat ihm recht gegeben. Volksmusik, Volkslieder, aus reinem Herzen gesungen, einfach, faßlich, im Einfall wurzelnd — das sind Gilbert-Schlager. Darum sind seine Schlager längst Volkslieder geworden. Sie stehen in den 10-Pfennig-Heften, die dem Volk sein Sangesgut vermitteln, aber auch in den Volksliederbüchern. Jeder singt sie, jeder kennt sie, doch niemand — außer den Eingeweihten — weiß, daß sie dem Kopf Gilberts entsprungen sind.

Sie sind anonym, irgendwoher gekommen, man weiß nicht woher, vom Himmel gefallen. Weiß jemand den Komponisten von „Stille Nacht, heilige Nacht"? Von „Ach, du lieber Augustin"? Kaum! Schmerzlich vielleicht für den Komponisten, doch auch schön und erhebend.

Roman, Film, Operette

Es spricht für den Spürsinn der Direktoren Rotter, daß sie Gilberts Hotel Stadt Lemberg bereits für ihre Bühnen angenommen hatten, ehe die Uraufführung in Hamburg stattgefunden hatte. Es beweist aber auch schlagend ihren dramaturgischen Spürsinn, daß sie einen Unterschied machen zwischen dem Roman Hotel Stadt Lemberg von Ludwig Biro, dem Film und der Operette, die sie nun in ihrem Theater des Westens spielen.

Der Roman hat ganz andere Zwecke, Ziele, Dimensionen, Dynamik. Wenn auch der Kern dramatisch, fiebernd-heiß-dramatisch, kinohaft in der Konstellation der Hauptfiguren, der Herbeiführung der Höhepunkte, dem Tempo des Erzählens, der Entwicklung der Charaktere ist, die Hauptsache ist episch: Das Drum und Dran, der Reichtum der Gestalten, die breite Ausmalung des Milieus, Weltkrieg, Kriegsschauplatz in Galizien. Freilich, auch in der Operette finden wir den Urgrund des Biroschen Romans wieder, daß ein ungarischer Husaren-

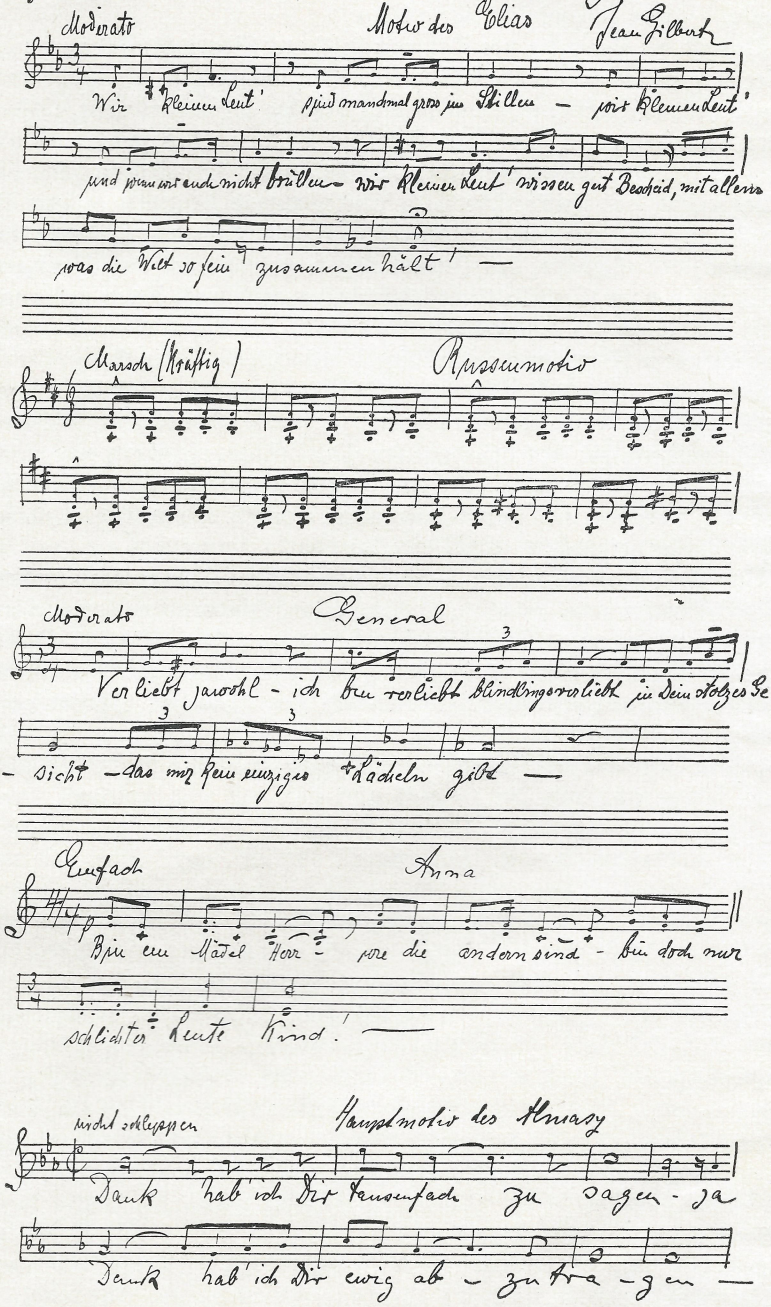
Margit Suchy
Die Frau im Hermelin.

offizier in eine kleine galizische Stadt, in das Hotel Stadt Lemberg, versprengt wird und dort unter der Maske eines Oberkellners Dienst tut, daß der Kellner-Offizier den russischen Spion Tabakowitsch überlistet und vom Stubenmädchen Anna gerettet wird, wofür er zum Schluß — aus Liebe und Dankbarkeit — Anna zu seiner Gattin macht. Das alles kehrt wieder. Was aber nicht zurückkommt, sind die Nebenfiguren des zweiten Kellners Uhleniecki und des Buchhandlungsgehilfen Pongracz, zwei verstiegene Jünglinge, von denen der eine vom Tode gezeichnet ist. Auch der Stadtkommandant Luhopolski fehlt und was mit ihm zusammenhängt, und der schwärmerische Soldat Gavorin, Student der Theologie, der die Geschehnisse mit gottgefälligen Betrachtungen zu begleiten hat. Das alles ist sehr reizvoll im Lesen, aber eben Roman.

Der Film — mit Pola Negri in der Rolle der Anna— räumt mit ihnen schon energisch auf. In ihm ist der Rahmen gespannt — Abzug der Österreicher, Einzug der Russen, Abzug der Russen, siegreiche Wiederkehr der Österreicher —, in dem sich das Drama des Kellner-Offiziers zwischen Anna, deren Bräutigam Anton, dem General Juschkiewitsch, dem russischen Spion Tabakowitsch und der rührenden Gestalt des jüdischen Portiers Elias Buttermann abspielt. Tabakowitsch wird von ihm — Almasy — im Bade abgeknallt. Die fromme Lüge Annas, daß Almasy die kritischen Stunden bei ihr verbracht, rettet ihm das Leben. Anna, die er einst durch Hochmut und brüskes Benehmen bis ins Innerste getroffen und beleidigt hat, Anna, die im Anfang nicht mehr ist, als ein den vornehmen Gästen des Hotels Stadt Lemberg gefälliges Stubenmädchen, läutert sich an den ungeheuren Vorgängen und an der Liebe zu Almasy zu einer Heiligen empor, so daß sie schließlich die Gattin des vornehmen Offiziers und Rittergutsbesitzers werden kann. Sonst viel Leben, buntes Treiben, Gelage der Offiziere und viele Versuche des Generals Juschkiewitsch, Anna in seinen Besitz zu bringen.

Da kommt die Operette, oder Schauspiel mit Musik, oder Komödie mit Musik, und destilliert das heraus, was sich musikalisch ausdrücken läßt, was in die reine, idealisierende, gemütvoll vertiefende Sphäre der Musik paßt. Daß Anna vor Beginn der Handlung bereits durch viele Hände gegangen, geht da nicht an. Sie ist zu Anfang rein, unberührt, und gerade diese Unberührtheit bringt sie in Konflikte mit dem General Juschkiewitsch, macht sie aber auch zur echten Liebe fähig für Almasy — die Entwicklung aus dem gefälligen Mädchen zur Offiziersfrau läßt sich im Verlauf eines dreistündigen Theaterabends nicht darstellen, das ist nur im breiten Fluß des Romans möglich. Almasy erschießt auch nicht Tabakowitsch, sondern raubt dem schwer Bezechten die wichtigen Papiere, den Aufmarschplan der Österreicher. Im Roman und im Film hat Tabakowitsch diesen Aufmarschplan im Kopf, weil er als raffinierter Mensch nichts Schriftliches bei sich trägt, und so muß der Kopf, der Mensch fallen. In der Komödie mit Musik hat er die gefährlichen Papiere bei sich in der Brusttasche. Und um diese Papiere erhebt sich nun ein atemberaubendes Spiel, das im

Hauptthemen aus „Hotel Stadt Lemberg"



zweiten Finale zur Explosion führt. Almasy raubt Tabakowitsch die Papiere und steckt sie Anna zu. Der eifersüchtige General Juschkiewitsch hält sie für Liebesbriefe und vernichtet sie — ungelesen! — selbst durch Verbrennen, nachdem Anna — in heroischer Selbstbeherrschung — ihm freigestellt, sie zu lesen.

Das ist die Peripetie des Dramas in Hotel Stadt Lemberg, ehe die Direktoren Rotter darüber kommen. Sie, bestärkt in ihren dramaturgischen Anschauungen durch die Erfolge von Friederike, Blaubart, Marietta und Land des Lächelns — dieses das größte Wunder —, drängen das Äußerliche, das Zufällige, das Militärische, das Kriegerische, das Historische noch weiter zurück, benutzen es nur als Staffage. Und auf diesem Hintergrund lassen sie die Komödie des Herzens, des Gemüts, des Innerlichen rein und stark ausschwingen. Alles wird vom Unwesentlichen befreit, vertieft, nach innen gedrängt. Eine Komödie der dulderischen Liebe wird wirksam. Eine Komödie zwischen drei Menschen: Anna, die — gestählt durch die Ereignisse — herauskommt aus dem verhaßten Milieu, Almasy, der das Vaterland rettet und sich den schönsten Lohn — Anna — verdient, General Juschkiewitsch, für den die Tage im Hotel Stadt Lemberg eine nachdenkliche Episode werden. Nebenbei hüpft durch die vier Bilder die schöne Zinotschka mit ihrem heimlichen Gatten. Gewittert Almasys Nebenbuhler, der dumpf-triebhafte Anton.

Und über allen und allem leuchtet der goldene Humor des Portiers Elias Buttermann. Schlau, gütig, allen Hindernissen gewachsen, alles arrangierend, alles besänftigend und ausgleichend. Ein Philosoph der Portierloge, groß in der Weisheit seines Herzens und in der Schärfe seines Verstandes, wenn auch nur klein im Glanz seiner äußeren Stellung ...

„Wir kleinen Leut' sind manchmal groß im stillen."

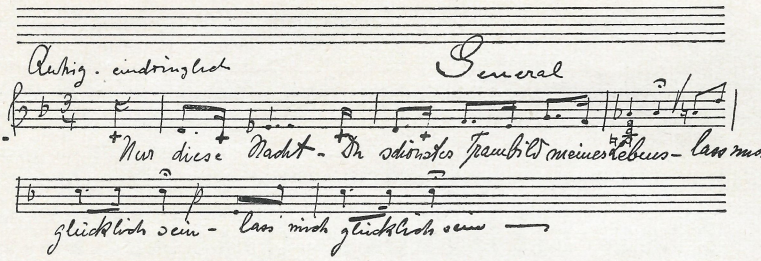
Der Musiker Gilbert

Wenn man den Namen Gilbert ausspricht, muß man auch Leo Fall nennen, den Berliner und seinen Wiener Partner. Beide haben viele Berührungspunkte. In manchem ist einer dem anderen überlegen, wünscht sich das, was der andere hat. Immer aber reden sie voneinander mit größter Hochachtung.

Zunächst das Äußere:

Beide sind als Anfänger, als junge Leute, gleichzeitig in Hamburg tätig. Gilbert bei Ferenczy im Karl-Schultze-Theater als Kapellmeister. Leo Fall als Kapellmeister im Zentralhallen-Theater. Als Leo Fall nach Berlin übersiedelt, rückt Gilbert in seinen Platz ein. Beide sind damals, das kann man sagen, ein unbeschriebenes Blatt. Beide liefern für ihre Theater Gebrauchsmusik, aus der dann manche Melodie, die später mit einem anderen Text berühmt geworden, in andere Werke übergeht. Zwischen beiden macht Georg Okonkowski seine ersten dramatischen Gehversuche. Er wird später Leib-Librettist Gilberts, Leo Fall aber — und das hat Okonkowski nicht verwunden — hat sich nie dieser Hamburger Zeit entsonnen.

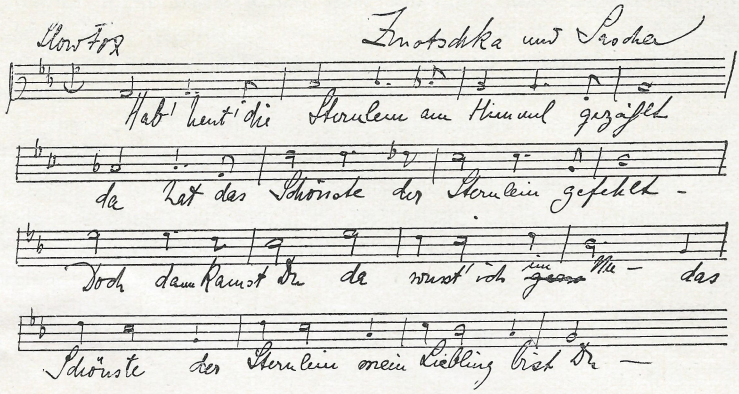
Als Gilbert mit Keusche Susanne die glänzende Reihe seiner Operetten beginnt, blickt er — wahrscheinlich unbewußt — auf die Art seines Genossen, will es ihm in der Form gleichtun. Er ist natürlich immer Berliner, wie Leo Fall rein Wiener ist, allerdings durch den Berliner Verstand vor dem schrankenlosen Heurigentum bewahrt. Wie Leo Fall, strebt Gilbert danach, nicht nur Einzelnummern zu schreiben, sondern dramatische Musik, die allerdings bei beiden in dem großen Schlager des Abends kulminiert. Als er dann vom Vaudeville abschweift zur Thalia-Theater-Posse, die nur Nummern verlangt, ist er für Leo Fall, der von seiner Linie nicht abgeht, im Gegenteil sie immer mehr sublimiert, der Nummern-, der Schlagerkomponist. „Gilberts Einfälle amüsieren mich", sagt Leo Fall mit einem kleinen Seufzer, denn seine Stärke ist mehr die geistreiche Arbeit, als der blanke Melodie-Einfall (obwohl er da ist, wenn er verlangt wird). Gilbert seinerseits geht nach dem zweiten meisterhaften Finale der Kaiserin von Leo Fall aus dem Metropol-Theater und schreit begeistert: „Eine großartige Musik! Seine schönste Musik!" Als Leo Fall tot ist, viel zu früh, nimmt sich Gilbert seiner nachgelassenen Operette Jugend im Mai an. Richtet sie ein, bringt sie in glanzvoller Aufmachung in seinem Dresdner Zentraltheater heraus — es ist damals die Ära des Theaterdirektors Gilbert —, dirigiert selbst mit aller Leidenschaft, als wär's ein Stück von ihm, und

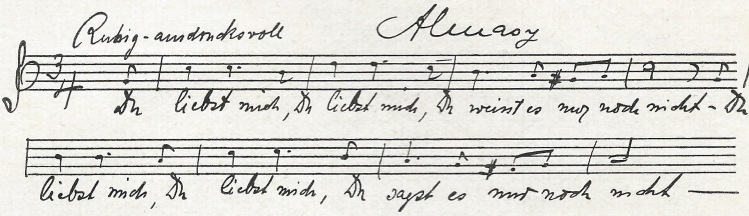


applaudiert demonstrativ dem schönen großen Walzer im 2. Akt „Jugend! Jugend!"

Und es kommt für Gilbert, nach dem großen Possen-Intermezzo im Thalia-Theater, die Zeit, wo er sich wieder der künstlerischen Art Leo Falls zuneigen kann. Mit dem Feingefühl, das ihm immer zu eigen gewesen ist, erkennt er, daß die Zeit der Posse und der Schlagermusik vorüber ist. Der Operette ist nur dann zu helfen, wenn sie in künstlerische Formen gebracht wird. Und er schreibt die Frau im Hermelin! Das ist nun freilich etwas ganz anderes, als alles, was ihm vorher gelungen ist. Auch hier geht er, wie Leo Fall, wie Lehár und Kálmán, der leichten Nummer nicht aus dem Wege („Liebchen, komm mit mir auf mein Stübchen" und „Ja, mit den Alten mußt du es halten"). Doch er schreibt sie nur, wenn sie aus der Situation herauswächst, wenn sie dramatisch gefordert ist. Alles übrige ist anspruchsvoll, große Musik, oft der Oper angenähert. Ich erinnere an die beiden großen Finali, an die Auftritte der Tänzerin und des Silhouettenschneiders. Zum erstenmal tauchen auch die großen dramatischen, von Leidenschaft durchglühten Walzer (im 2. Finale) auf, die etwas ganz anderes sind, als die flotten Tanzwalzer aus Keusche Susanne und Kinokönigin.

Bei dieser Art, bei dieser Mischung von Ernstem und Heiterem, bleibt nun Gilbert in der Folge. Braut des Lucullus — ebenfalls Theater des Westens — erweitert noch die Formen nach der Oper hin, Katja und Weib in Purpur liegen wieder etwas zurück, und an Katja, im Stil, schließt Gilbert Hotel Stadt Lemberg an, vielleicht verführt durch den russischen Ton und die energische Führung des Dramas.

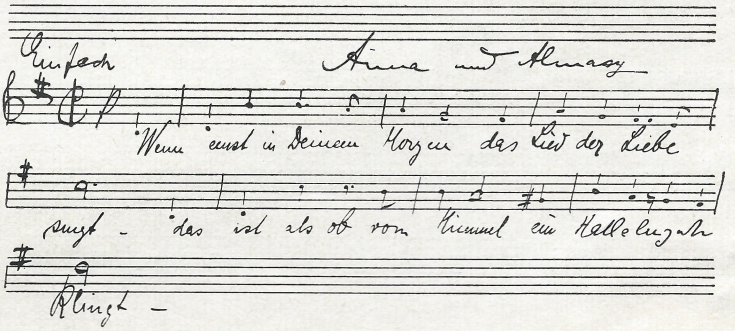


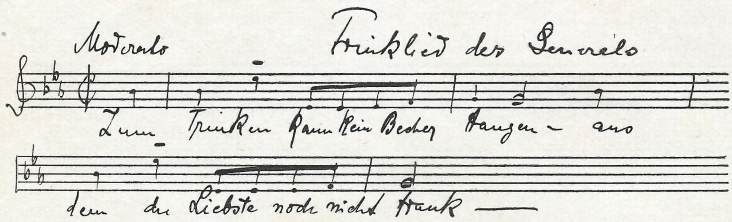


Die Teilung der Nummern vom Hotel Stadt Lemberg in Ernst und Heiter ergibt sich von selbst durch die Gruppierung der Paare. Anna und Almasy, das Liebespaar, haben die lyrisch geschwungenen, von Gefühl durchtränkten Stücke: Anna ihr schön geführtes „Herr, weil Ihr kein Fremdling seid", dessen Melodie im Orchester das weiche Tenor-Saxophon unterstützt, während die Solo-Flöte sie mit zarten Arabesken umrankt, Almasy sein grandioses Hauptthema „Dank hab' ich ihr tausendfach zu sagen", beide zusammen das zu Herzen gehende „Wenn einst in deinem Herzen das Lied der Liebe singt". Ihnen gegenüber ist das lustige Paar, Sascha und Zinotschka, ganz auf den heiteren Ton gestellt: im Terzett mit Elias bedienen sie sich noch der Umgangssprache des Konversations-Lustspiels, im Duett „Hab' heut die Sternlein am Himmel gezählt" gleiten sie aber ganz in den Gilbertschen Schlagerton hinein. Gilbert will da einen Schlager schreiben, und er schreibt ihn!

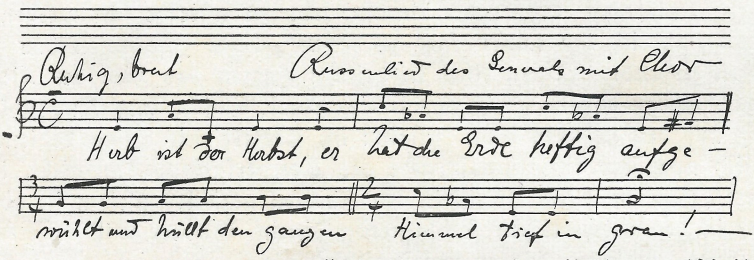
Der General — das ist ganz Leidenschaft, großes Pathos, gemildert allerdings durch souveränen Humor und eine Art, die Dinge auf die leichte Achsel zu nehmen, aus dem Abenteuer eine chose passagère zu machen. Sehr fein von Gilbert ist Annas einfaches, schlichtes Wesen der großen Geste des Generals kontrastiert. Mit wütenden Attacken rast der General heran — „Verliebt, jawohl, und schon verliebt" und das chromatisch aufzuckende „Nur diese Nacht, du schönstes Traumbild meines Lebens" —, was hat ihm Anna entgegenzustellen? Das schlicht im Volkston singende Terzen-Thema „Bin ein Mädel, Herr, wie die andern sind". Ein Bekenntnis, ein bescheidenes Selbstporträt, vielleicht aber auch eine raffinierte Art, sich den Umarmungen des Generals zu entziehen.

Doch der General hält sich nicht lange bei girrenden Vorbereitungen auf. Wie explodiert die Leidenschaft des Russen? Im Wein und im Tanz! So feuert er im 2. Finale, wenn er von Liebe erhitzt ist,



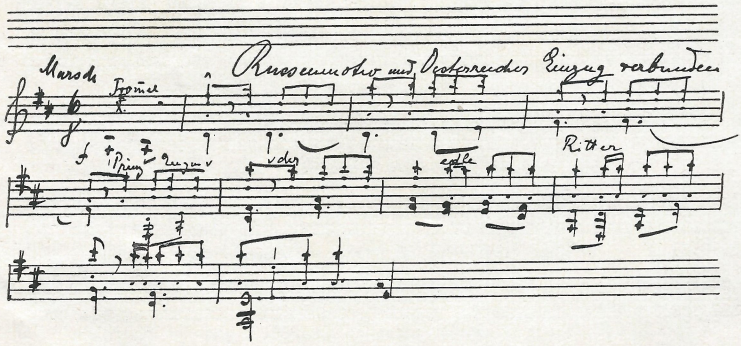


sein Trinklied ab. So wird in ihm das Russenlied („Herb ist der Herbst, er hat die Erde heftig aufgewühlt") frei, wenn die Balalaikaspieler ihre Instrumente erklingen lassen. Auf der Basis eines russischen Originalthemas baut sich die Trink- und Tanzorgie der russischen Offiziere auf, bis die große Pause vor dem Allegro die Schlußszene, im Almasy-Thema verklingend, einleitet: „Warum hast Du



mir das getan?" fragt der General vorwurfsvoll Anna. „Weil ich ihn liebe!" sagt Anna. Da schleudert der General, in heftiger Aufwallung, das Sektglas auf die Erde und folgt — gleichsam einer Vision — den Offizieren in den Tanzsaal.

Dazu — während sich, dritter Akt, im Zimmer Anna vom General löst, dem österreichischen Oberkommandierenden als Retterin des Vaterlandes vorgestellt wird, dem geliebten Almasy entgegenschmachtet, bis er kommt und sie in die Arme schließt — dazu, hinter der Szene, fernklingend und heranbrausend, Abmarsch der Russen, kontrapunktiert mit dem „Prinz Eugen" der Österreicher. Über das Werk verstreut ausdrucksvolle melodramatische Untermalungen, effektvolle Zwischenspiele, eine in allen Farben schillernde Instrumentation, ein Werk, das melodisch starke Eindrücke schafft und technisch beweist, daß Gilbert fähig und gesonnen ist, die Linie seiner großen Operetten fortzuführen.



Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig